**FICHE N° 01**

# DIAPORAMA/INDEX CARTOGRAPHIE(1)

| N° | ANNÉE | ARTISTE | TITRE DE L'ŒUVRE |
|---|---|---|---|
| 1 | 2013 | Nobutaka Aozaki | Map of Manhattan |
| 2 | 2013 | Nobutaka Aozaki | Map of Manhattan (détail) |
| 3 | 2012 | Florian Baudrexel | Siet |
| 4 | 2003 | Doug Beube | Fault Lines |
| 5 | 2006 | Ingrid Calame | #238 Drawing |
| 6 | 2013 | University of Minnesota | Chromagraph |
| 7 | 2013 | University of Minnesota | Chromagraph (détail) |
| 8 | 2006 | Greg Colson | Oildale |
| 9 | 2005 | Matthew Cusick | Fiona's Wave |
| 10 | | Anonyme | Cut out map |
| 11 | | Anonyme | Electron density map and model of Penicillin |
| 12 | 2004 | Olafur Eliasson | Cartographic series III |
| 13 | 2005 | Olafur Eliasson | Daylight Map |
| 14 | 2012 | Laurie Frick | Walking, Week 42 |
| 15 | 2009 | Marit Fujiwara | Textile |
| 16 | 2004 | Fabio Alessandro Fusco | Citta e territori |
| 17 | 2005 | Matthex Gerring | Moon |
| 18 | 2006 | Barbara Gilhooly | Wire Drawing 1 |
| 19 | 2012 | Sara Graham | StreetFinder - Hamilton |
| 20 | | Martin Haake | Illustration |
| 21 | | Anonyme | Handmade Map |
| 22 | 2006 | Katie Holland Lewis | Tangled Pathways |
| 23 | 2006 | Katie Holland Lewis | Tangled Pathways (détail) |
| 24 | | Anonyme | I Know The City Like The Back Of My Hand |
| 25 | 1988/today | Gunther Ingo | Worldprocessor series |
| 26 | 1961 | Jasper Johns | Map |
| 27 | 1966+1971 | Jasper Johns | Map |
| 28 | 2007 | Emma Johnson | Matrix |
| 29 | 2011 | Coen Kaayk | De Stad |
| 30 | 2007 | Chris Kenny | Mercato |
| 31 | 2007 | Chris Kenny | Nonsuch (White map Circle) |
| 32 | 2007 | Chris Kenny | Observatory |
| 33 | 2007 | Chris Kenny | The Norman Kingdom of Sicily |
| 34 | 2012 | Kyle Kirkpatrick | Reading Landscapes |
| 35 | 2010 | Gert Jan Kocken | Depictions of Amsterdam (1940-1945) |
| 36 | 2004 | Tamara Kostianovsky | Hair Map (détail) |
| 37 | 2000 | Joyce Kozloff | Targets |
| 38 | 2013 | Takatsugu Kuriyama | 3D representation of Tokyo Subway System |
| 39 | 2006 | Pedro Lasch | Route Guide #4 |
| 40 | 2005 | Won Ju Lim | Iodine |
| 41 | 1977 | Richard Long | A Walk |
| 42 | 1984 | Richard Long | One Hour |
| 43 | 2011 | Anonyme | Map Dress |
| 44 | | Anonyme | Map |
| 45 | | Anonyme | Map |
| 46 | 2011 | John Metcalfe | Ships |
| 47 | 2012 | Anonyme | Mindmap London Transport Museum |
| 48 | 2008 | Vic Muniz | WWW |
| 49 | 2007 | Ellis Nadler | Map of USA from Memory |
| 50 | | Anonyme | New York 3D Map |
| 51 | 1968 | Denis Oppenheim | Ground Mutations |
| 52 | 1986-1987 | Maurizio Pellegrin | Secret of 723 |
| 53 | 2010 | Shannon Rankin | Falls |
| 54 | 2003 | Karin Schaefer | WTC Memorial Model |
| 55 | 2005 | Corriette Schoenaerts | South America |

**FICHE N° 02**

# DIAPORAMA/INDEX CARTOGRAPHIE(2)

| N° | ANNÉE | ARTISTE | TITRE DE L'ŒUVRE |
|---|---|---|---|
| 56 | 60's | Situationniste | The Naked City |
| 57 | 1968-1970 | Robert Smithson | Untitled Circular Map |
| 58 | 2004 | R. Stevens | Illusion |
| 59 | 2007 | Susan Stockwell | London Subway |
| 60 | 1961 | Mark Tobey | On The Earth |
| 61 | 1993 | James Turrell | Blue Central crater |
| 62 | 2006 | Ai Weiwei | World map |
| 63 | 2008 | Jeff Woodbury | Atlas (détail) |

**FICHE N° 03**

# DIAPORAMA/INDEX installations(1)

| N° | ANNÉE | ARTISTE | TITRE DE L'ŒUVRE |
|---|---|---|---|
| 1 | 1995 | Francis Alÿs | The Leak |
| 2 | 2004 | Francis Alÿs | The Green Line |
| 3 | 2010 | Carlo Bernardini | Field of Organic Light |
| 4 | 2013 | Peter Berthelimeau | Maquette 3D |
| 5 | 1989 | Christian Boltanski | Untitled (Reserve) |
| 6 | 1989 | Christian Boltanski | Untitled |
| 7 | 1968 | Marcel Broodthaers | Musée d'Art Moderne Département des Aigles |
| 8 | 1985 | Marcel Broodthaers | La Salle Blanche |
| 9 | 2013 | Pavel Buchler | Sound Poem |
| 10 | 2003 | Mel Chin | Render |
| 11 | 2010 | Charles Clary | NY From Flamstastic Ejections |
| 12 | 2007 | Björn Dahlem | The Milky Way |
| 13 | 2011 | Gabriel Dawe | Plexus n°9 |
| 14 | | Peter Downsbrough | |
| 15 | 2002 | Peter Downsbrough | Room Piece |
| 16 | 2003 | Peter Downsbrough | Position |
| 17 | 2003 | Olafur Eliasson | The Weather Project |
| 18 | 2010 | Olafur Eliasson | Notion Motion |
| 19 | 2010 | Olafur Eliasson | Feelings Are Facts |
| 20 | 2004 | Spencer Finch | Sunlight in an Empty Room |
| 21 | 1967 | Dan Flavin | Alternating Pink and Gold |
| 22 | 1972-1973 | Dan Flavin | Untitled |
| 23 | 1998 | Michel François | Retenue d'eau |
| 24 | 2010 | Michel François | Pièce Détachée |
| 25 | 2012 | Laurie Frick | Quantify-me |
| 26 | 1969 | Gego | Reticularea |
| 27 | 2013 | Ron Gilad | Happy Sunday |
| 28 | 2002 | Jacob Hashimoto | Silent Rythm |
| 29 | 2012 | Jacob Hashimoto | The Other Sun (détail) |
| 30 | 2010 | Mona Hatoum | Impénétrable |
| 31 | 2013 | Koji Iyama | Masking Tape Art Installation |
| 32 | 2003 | Ann veronica Janssens | Sans Titre |
| 33 | 2010 | Hein Jeppe | Mirror Mobile |
| 34 | 1990 | Jesus-Rafael Soto | Penetrable (détail) |
| 35 | 1990 | Jesus-Rafael Soto | Penetrable jaune |
| 36 | 2012 | Zhu Jinshi | Boat |
| 37 | 1996 | Joseph Kosuth | Taxonomy (re)applied |
| 38 | 1988 | Ilya Kabakov | Avant le Repas du Soir |
| 39 | 2007 | Tadashi Kawamata | Cathédrale de Chaises |
| 40 | 1984 | Mierle Ukeles Laderman | Touch Sanitation |
| 41 | 2012 | Jaehyo Lee | Suspended Rock Installation |
| 42 | 1966 | Sol Lewitt | Open modular Cube |
| 43 | 2000 | Won Ju Lim | Longing for Wellington |
| 44 | 2009 | Debbie Locke | Shift-GPS Mis-mapping of Grou |
| 45 | 2010 | Debbie Locke | Dislocation |
| 46 | | Annette Messager | |
| 47 | 1989 | Annette Messager | Mes Voeux |
| 48 | 2011 | Nobuhiro Nakanishi | Layer Motives |
| 49 | 2011 | Bruce Nauman | Green Light Corridor |
| 50 | 2011 | Bruce Nauman | Green Light Corridor (inside) |
| 51 | 2012 | Bruce Nauman | Passage |
| 52 | 2012 | | Nendo's Chairs |
| 53 | 2002 | Ernesto Neto | Just Here at the Time |
| 54 | 2010 | Ernesto Neto | The Edge of the World |
| 55 | 2009 | Yasuaki Onishi | Reverse of Volume |

**FICHE N° 04**

# DIAPORAMA/INDEX installations(2)

| N° | ANNÉE | ARTISTE | TITRE DE L'ŒUVRE |
|---|---|---|---|
| 56 | 2005 | Damien Ortega | Spiral of Violence |
| 57 | 2010 | Cheryl Pope | Up Against |
| 58 | | | Qui est "in" qui est "out" |
| 59 | 1980 | Robert Racine | Le terrain du dictionnaire A/Z |
| 60 | 2009 | | Rotterdam |
| 61 | 2008 | Tomas Saraceno | Installation |
| 62 | 2009 | Tomas Saraceno | Biennale de Venise |
| 63 | 2013 | Tomas Saraceno | In Orbit |
| 64 | 2005 | Nike Savvas | Atomic- Full of Love, Full of Wonder |
| 65 | 1977 | Mira Schendel | Variants |
| 66 | 2008 | Chiharu Shiota | In Silence |
| 67 | 2009 | Chiharu Shiota | A Room of Memory |
| 68 | 2008 | Esther Stocker | Abstract Thought Is a Warm Puppy |
| 69 | 2009 | Esther Stocker | Untitled |
| 70 | 2011 | Elisa Strozyk | Wooden Fabric |
| 71 | 1968 | James Turrell | Afrum, Pale Pink |
| 72 | 2002 | James Turrell | Light Piece |
| 73 | 2000 | Bill Viola | The Locket garden |
| 74 | | | Wall Treatment |
| 75 | 2002 | Ruth Watson | Cry me a River |
| 76 | 2009 | Heike Weber | Utopia |
| 77 | 2009 | Pae White | Weaving, Unsung |
| 78 | 2011 | Pae White | Birds |

**FICHE N° 05**

# ART CONCEPTUEL

Par art conceptuel, on entend des oeuvres qui tendent à substituer l'idée ou le projet à leur réalisation. L'artiste les formule au travers d'un énoncé verbal, d'objets ou de photographies n'ayant pas forcément de qualités esthétiques. Agir dans le domaine de l'art c'est désigner un objet comme "art". L'activité de désignation fait exister l'oeuvre en tant que telle.
Les prémices d'un art, où l'idée de l'oeuvre prime sur sa réalisation, apparaissent au sein même de l'art minimaliste. Sol LeWitt annonce, en 1967, l'avènement d'un art "*s'adressant à l'esprit du spectateur plutôt qu'à son regard ou à ses émotions*."
L'émergence d'un art conceptuel est aussi à rapprocher de la remise en cause du statut fétichiste et mercantile de l'oeuvre d'art dont témoignent, avec d'autres moyens, le Land art, le Body art ou Fluxus.
Le rôle de Marcel Duchamp, redécouvert par les avant-gardes des années soixante, est déterminant dans la genèse d'un art de l'idée. Dès 1913, ses ready-made révèlent un art qui procède davantage d'une décision que d'un savoir-faire manuel.

L'art conceptuel trouve en Joseph Kosuth son théoricien, qui affirme dès le milieu des années 60 que l'art, par les efforts de l'artiste , ne peut que mettre l'art en question en l'interrogeant sur sa propre nature. Il publie en 1969 son manifeste *Art After Philosophy* où il écrit: "*Le ready-made fit de l'art une question de fonction. Cette transformation - ce passage de l'apparence à la conception - marquera le début de l'art moderne et de l'art conceptuel. Tout l'art après Duchamp est conceptuel*. [...] *L'idée de l'art et l'art sont la même chose*."
Etayant son discours par une approche tenant de la fascination pour la linguistique ainsi que la logique de Wittgenstein[1], Kosuth reconnaît que les tautologies sont les seules propositions certaines, puisque, comme l'art, elles restent vraies en vertu d'elles-mêmes. "*L'art est une tautologie. L'art est la définition de l'art.*"

Le travail sur le langage n'est plus comme chez Duchamp un jeu articulant un objet et son titre, jeu qui détournait en quelque sorte l'usage habituel vers sa mise à l'écart, opérant ainsi une distanciation ; ce sont les propositions-titres qui sont elles-mêmes leur propre objet. La tautologie, comme répétition et redoublement, est une figure bien connue de la rhétorique, et qui dans le langage ordinaire est peu conseillée : dire deux fois la même chose confine au pléonasme. Mais en termes de logique, en disant, par exemple, "je suis qui je suis", la répétition vaut pour définition : la référence du second membre de la phrase est la phrase elle-même. L'oeuvre, pour l'art conceptuel, s'affirme comme telle en s'affichant autoréférentielle. Ce faisant, elle rompt avec toute représentation d'une extériorité quelconque. Elle est ce qu'elle dit qu'elle est. Dans un tel dispositif, le savoir-faire est annulé, l'artiste comme auteur s'efface. In fine, l'effacement de l'auteur-artiste est redoublé par l'effacement du contenu de la proposition : elle n'est plus à lire comme un message à portée générale ou critique, mais comme simple donnée affirmant son identité comme oeuvre à part entière.

Tout cela pourrait paraître stérile, mais induit cependant une critique assez radicale de l'imagerie de l'artiste, et de celle du commentaire, il convie à s'interroger sur les rapports de l'oeuvre à son interprétation.

chair (tshère), s., chaise, f.; siège, m.; (of a professor) chaire, f.; (of the chairman or president of an assembly) fauteuil, m.; (rail) coussinet, m. Arm—, fauteuil. Bath —, réservoir, f. Bed—, chaise à porteurs, f. Easy —, bergère, f. Rocking—, chaise berceuse, f. Deck —, chaise longue, f.; pliant, m. To be in the —, occuper le fauteuil. To call to order / à l'ordre! To till the —, présider. To leave the —, lever la séance. With . . . in the —, sous la présidence de . . .

Joseph KOSUTH
« *One and Three Chairs* » (1965)

[1] Ludwig Wittgenstein (Vienne 1889 - Cambridge 1951)
Philosophe, élève de Russell, qui apporta des contributions décisives en logique et en philosophie du langage.
Pour résumé, il mit en évidence l'importance du langage, non comme expression d'une pensée, mais comme fond radical de la pensée elle-même.

**FICHE N° 06**

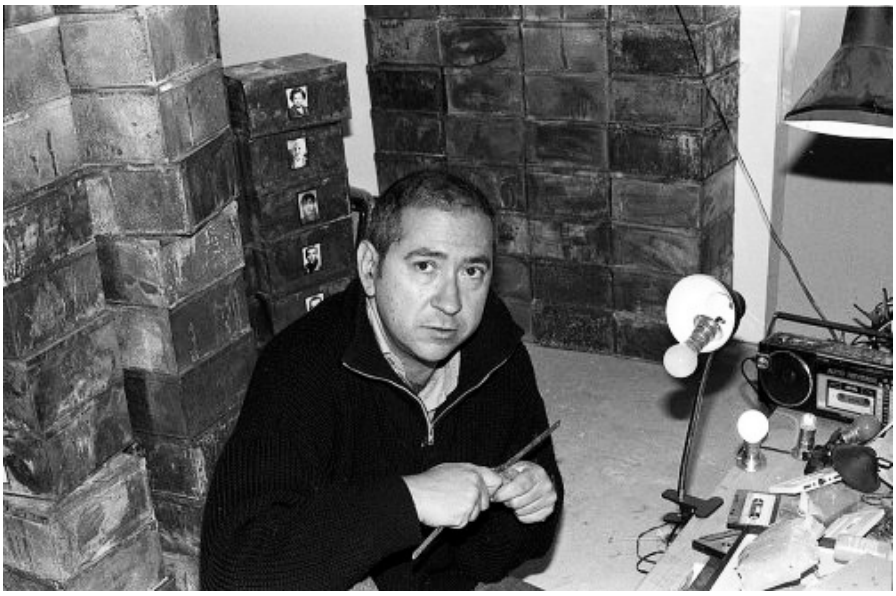
# Christian BOLTANSKI (1944- )

L'oeuvre de Christian Boltanski est à mettre au rang des "mythologies individuelles".
Boltanski se considère comme un autodidacte. A la fin des années soixante, il renonce à la peinture pour une activité compulsive de collecte, qui entend témoigner de son angoisse de la mort et de l'anonymat. Il traque les photographies anonymes, les souvenirs d'enfance, les traces dérisoires de l'existence humaine.
Cette entreprise, de nature presque anthropologique, prend des formes variées,: courts métrages (*La vie impossible de Christian Boltanski*, 1968), fascicules (*Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort*, 1969), envois postaux (*Sachets de drap blanc contenant des cheveux*, 1969), autobiographies fictives (*Boîtes étiquetées au jour le jour*, 1970).
De 1972 à 1974, avec la patience d'un ethnologue, Boltanski restitue la vie de personnes anonymes (*Inventaires*). Il crée l'image d'un fantaisiste fictif auquel il s'identifie (*Saynètes comiques*), il simule un spectacle naïf qui met en scène les stéréotypes du comportement enfantin (*Le petit Christian*).

L'oeuvre de Boltanski traite souvent des souvenirs d'autrui, naguère perdus et oubliés, aujourd'hui à nouveau réunis avec leur contexte d'origine dans l'espace du musée.
Ce faisant, il joue sur le contraste entre le caractère faillible de la mémoire humaine et les archives institutionnelles qui transmettent une documentation austère et objective du passé.
Son propos est, selon lui, de "raconter des histoires connues de tous", de développer une "histoire universelle" des souvenirs.
Ses oeuvres de la série des *Archives* se composent de multiples rangées de boîtes d'archives en métal ou en carton empilées les unes sur les autres. Parfois, elles comportent également des portraits photographiques faiblement éclairés, anonymes et envoûtants, accrochés à des grilles rappelant celles des réserves d'un musée. La solennité du style et de l'éclairage fait penser aux icônes religieuses, où le motif répété des images évoque le rituel.

Ainsi, la mise en scène, dans ce cas-ci le cadre muséologique, rend exceptionnel l'ordinaire. Ces "inventaires" semblent revendiquer l'idée que tout peut être considéré comme digne d'être collectionné et exposé, que tout matériau est, dans ce contexte particulier, aussi culturellement pertinent que l'art dit "noble".
Ainsi, dès ses premières réalisations, Christian Boltanski enquête sur la nature de l'identité, sur sa disparition et sur les moyens de perpétuer son souvenir. Sous le titre générique, *Leçons de ténèbres*, il inaugure, en 1984, une série d'oeuvres dans lesquelles il évoque les liens étroits qu'entretiennent la mémoire et la mort avec la photographie.

Boltanski n'a de cesse de faire affleurer les souvenirs les plus lointains, les plus occultés de notre mémoire individuelle ou collective.



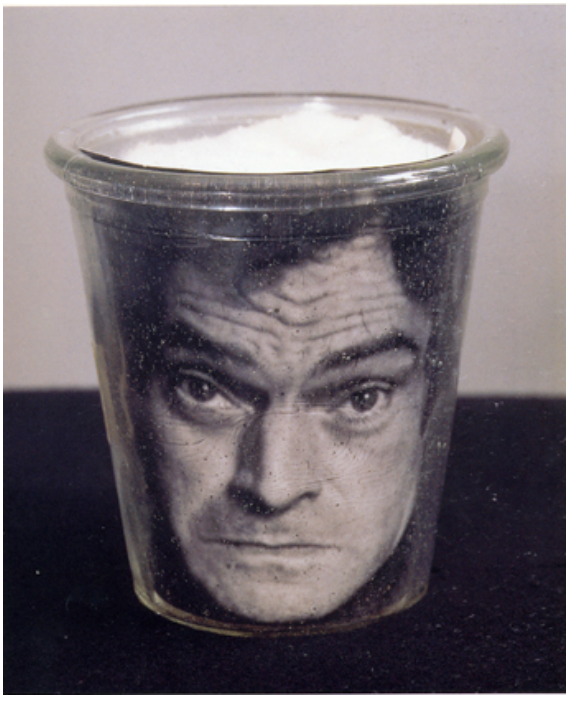
Christian BOLTANSKI
- Portrait - (par Bracha L. ETTINGER)

**FICHE N° 7**

# BROODTHAERS Marcel (1924-1976)

Tout d'abord poète, Marcel Broodthaers décide de renoncer à la poésie en 1963, après avoir vendu seulement quelques exemplaires de son dernier recueil. Il décide alors de plâtrer une cinquantaine d'exemplaires invendus de ce recueil. Ce sera son premier acte en tant qu'artiste où, à l'instar de Fluxus ou de l'Internationale Situationniste, il développera une critique de la marchandisation de l'art.
De 1964 à 1967, il compose des oeuvres d'une monochromie symbolique, avec des moules, du charbon, des coquilles d'oeuf. En s'intéressant ainsi aux objets trouvés, banals, pour composer des oeuvres plastiques poétiques, son travail peut aussi s'apparenter aux travaux des "nouveaux réalistes" français.
L'écriture, la poésie, conjuguée aux paradoxes et à l'ironie, devient un aspect essentiel de son art, car "il objectivise le mot, démystifie son sens et le soumet à toute la gamme de sa richesse inventive humoristique" comme l'écrira Pierre Restany le théoricien des Nouveaux Réalistes.
Sans intention esthétique, il pratique un art de la citation, de la répétition, en créant des montages qui questionnent la notion même de représentation.
Par la suite, Marcel Broodthaers s'intéressa plus directement à la question de l'institutionnalisation de l'art. Il développa alors un musée imaginaire, qu'il organisa de 1968 à 1972 dans sa propre maison de la rue de la Pépinière à Bruxelles.
Selon ses dires, ce musée fut fondé en réponse au mouvement social et politique de 1968. Pendant les quelques années qui suivirent, l'exposition de ses différentes sections mythiques offrit une critique des structures du pouvoir institutionnel utilisées par le musée pour promouvoir sa version de l'histoire. Le musée de Broodthaers prit, ironiquement, un aigle comme emblème. Bien que Broodthaers ait travaillé sur le terrain préparé par Marcel Duchamp avec ses ready-mades, inspiré par Magritte dont il était l'ami, il s'orienta dans une direction opposée à Duchamp en s'efforçant de libérer les objets de l'emprise de l'art. Il reprit le texte du célèbre tableau de Magritte, *Trahison des images*, représentant une pipe sous laquelle est inscrit "Ceci n'est pas une pipe", et le transforma en un slogan anti-Duchamp: dans la version finale de son *Museum of Modern Art*, présenté à Düsseldorf en 1972, Broodthaers exposa une grande variété d'objets, tous arborant l'image d'un aigle ainsi qu'une étiquette indiquant: "Ceci n'est pas une oeuvre d'art". Le même sort était réservé aux oeuvres empruntées à des institutions comme le Louvre ou le British Museum, et dont les provenances faisaient autorité. Son musée était une fiction, se limitant à n'exposer que le symbole du pouvoir qu'ont les musées de présenter partout leur propre version des choses.

"*L'aigle, le symbole du pouvoir du musée, dépasse l'anonymat et la relativisation de la création artistique. Un objet qui est admis au musée est ipso facto une oeuvre d'art. Le pouvoir public du musée s'unit au pouvoir privé du créateur."* (Pierre Restany)

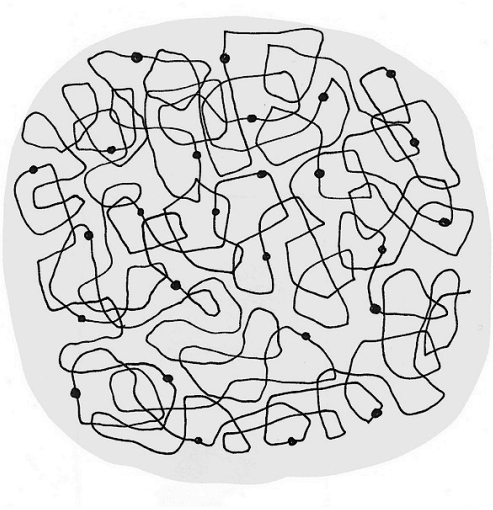


Marcel BROODTHAERS

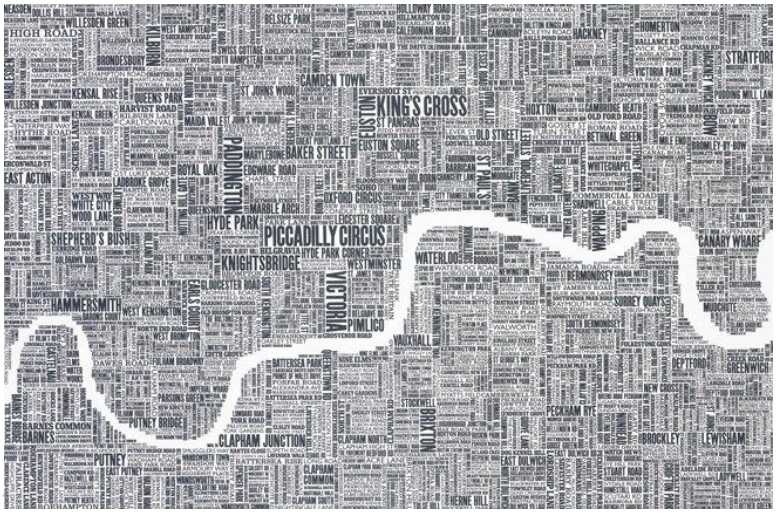
**FICHE N° 08**

# CARTOGRAPHIE

Quand la carte devient matériau artistique.
"L'art de dresser les cartes géographiques" n'a jamais été une opération neutre ou objective. La réalité transposée par l'image cartographique n'est qu'une vision possible du territoire cartographié. Elle dépend de ce que son auteur y met ou n'y met pas , ce qu'il décide de mettre en valeur, de donner à voir, de souligner, de représenter. Dans le même temps le monde, en tant qu'objet à représenter, s'est considérablement complexifié, notre connaissance des spatialités et des temporalités est plus que jamais mouvante et diverse.
La carte devient tout au plus un fragment de l'espace représenté, un élément parmi d'autres permettant sa compréhension.
Qu'il soit géographe ou artiste, le "cartographe" met en place une certaine forme d'imaginaire.
Il existe une très ancienne proximité entre artistes et cartographes. De nombreux artistes contemporains utilisent la cartographie pour créer des oeuvres d'art où les conventions "cartographiques" deviennent une parabole de la peinture, entre paysages et tracés graphiques, ou de l'espace, entre conventions et libertés formelles. Quelle que soit la technique utilisée, tout est prétexte à déstructurer, décomposer, broyer, mâcher, détourner l'art cartographique au profit de collages, de création d'objets, d'images, d'installations, d'univers.
La mise en place d'un imaginaire cartographique transporte aisément le spectateur dans l'espace et le temps, bousculant ses repères classiques pour le faire entrer dans un monde aux lois qui lui sont propres.
L'oeuvre induit alors une forme de connaissance du réel en conjuguant les techniques, les matériaux et les niveaux d'observation.
Les moyens informatiques et communicationnels ont, aujourd'hui, considérablement ouvert le champ de la représentation cartographique d'une part, mais surtout élargi la notion de territoire à des espaces - virtuels ou communicationnels - insoupçonnés jusqu'ici.



NYC Subway Map




London Map

**FICHE N° 09**

# ART CONTEMPORAIN ET IDÉE DE COLLECTION

Les principes adoptés par les musées pour classer leurs collections, que ce soit dans le cadre de leur exposition ou de leur stockage, ont exercé une puissante influence esthétique et conceptuelle – directe ou subliminale – sur la pratique de l'art contemporain.

De nombreux artistes ont appliqué des méthodes muséographiques de classification, d'exposition, d'archivage et de stockage tant à la production qu'à la présentation de leur oeuvre. Mais plus que ces méthodes pratiques à proprement parler, c'est leur contexte institutionnel plus général qui a séduit les artistes.
Un objet exposé dans un musée se voit conféré un halo d'importance et d'authenticité qui le dote, quel qu'il soit, d'une signification particulière.
On observe une utilisation croissante de la part d'artistes contemporains de dispositifs scénographiques spécifiques aux musées : vitrines, boîtes d'archives, bocaux à échantillons, fiches descriptives, meubles à tiroirs et même caisses d'emballage pour le transport et le stockage d'oeuvres d'art.

Certains artistes affectionnent plus particulièrement la vitrine, mode de présentation désormais courant dans l'art contemporain car adapté aux oeuvres en techniques mixtes, dont le nombre ne cesse de croître, et répondant à la nécessité toujours aussi impérieuse de protéger les matériaux délicats.
L'acte de placer un objet dans une vitrine a pour résultat immédiat d'attirer l'attention sur celui-ci et de suggérer qu'il est à la fois précieux et vulnérable ; la vitrine renforce le caractère unique, intangible et inaccessible de l'objet. Elle accroît la capacité inhérente à un objet de capter l'attention et de susciter la contemplation. Il n'est pas étonnant qu'elle trouve son origine dans le reliquaire médiéval.
La vitrine de musée partage avec la vitrine de magasin et le présentoir commercial le pouvoir de séduire et de donner l'apparence d'une chose exceptionnelle à l'objet le plus banal.
Rassembler un groupe d'objets dans une vitrine implique une construction ou une affirmation visuelle qui laisse supposer l'existence d'un lien formel ou culturel entre ces éléments. Ce principe a incité de nombreux artistes à imiter les méthodes muséographiques de classification, d'ordonnancement et d'étiquetage typologiques. L'attrait immédiat de cette forme de présentation est que le résultat donne l'impression d'un travail minutieux d'évaluation et de déduction.

Les artistes sont par nature des collectionneurs de formes et d'images. Les accumulations qui en résultent peuvent être considérées comme un prolongement de l'atelier de l'artiste, entrepôt où idées et matériaux sont considérés, évalués.
Depuis la fin des années 1960, de nombreux artistes ont exposé leurs collections personnelles comme une entité ou un "musée". Composées d'objets rassemblés ou modifiés souvent présentés sous forme d'installation, ces collections tendent à imiter les présentations taxinomiques traditionnelles.
A l'instar de la Boîte-en-valise duchampienne, si ces oeuvres peuvent être (et le sont) présentées dans un musée, elles remettent aussi en cause le cantonnement de l'art dans l'enceinte du musée.

« *Collection de dents* »
de Pierre le Grand, Tsar de Russie

**FICHE N° 10**

# DÉRIVE SITUATIONNISTE

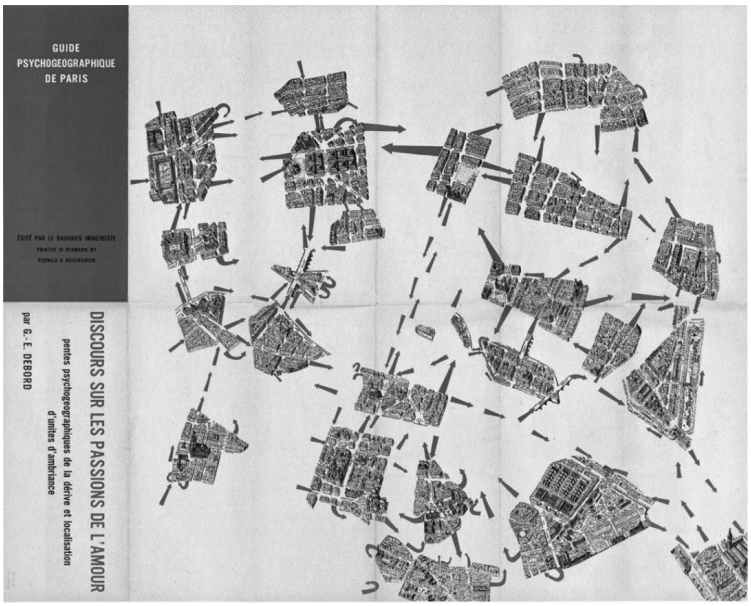
La dérive est un procédé situationniste qui consiste à se déplacer en ville selon une technique particulière, en variation et sans trajet prédéfini, en laissant de côté les habitudes de la vie quotidienne, de la promenade, des conventions établies. Toute la perception est alors orientée vers ce que les situationnistes nomment la *psychogéographie* de la ville, c'est-à-dire l'étude "*des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus*."

Population, direction des flux, densité, atmosphère, rencontres, points d'attraction, de répulsion, ... Lentement se dégage un relief psychogéographique de la ville, où chaque lieu apparaît à la fois comme une vie propre, environné de possible, et comme une différence de potentiel vis-à-vis des autres lieux. Les situationnistes construisaient des cartes de ces reliefs ; la dérive donc, comme moyen de percevoir la ville d'un autre œil et de repenser l'urbanisme ; mais aussi comme procédé expérimental de variations, d'apport de sensations, de construction de situations : un art, un jeu.

**Théorie de la dérive**

*« Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se présente comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade.*
*Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit : du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés.*
*Mais la dérive, dans son unité, comprend à la fois ce laisser-aller et sa contradiction nécessaire: la domination des variations psychogéographiques par la connaissance et le calcul de leurs possibilités. Sous ce dernier aspect, les données mises en évidence par l'écologie, et si borné que soit a priori l'espace social dont cette science se propose l'étude, ne laissent pas de soutenir utilement la pensée psychogéographique.*
*L'analyse écologique du caractère absolu ou relatif des coupures du tissu urbain, du rôle des microclimats, des unités élémentaires entièrement distinctes des quartiers administratifs, et surtout de l'action dominante de centres d'attraction, doit être utilisée et complétée par la méthode psychogéographique. Le terrain passionnel objectif où se meut la dérive doit être défini en même temps selon son propre déterminisme et selon ses rapports avec la morphologie sociale. [...] »*

*Internationale Situationniste, n°2, décembre 1958*

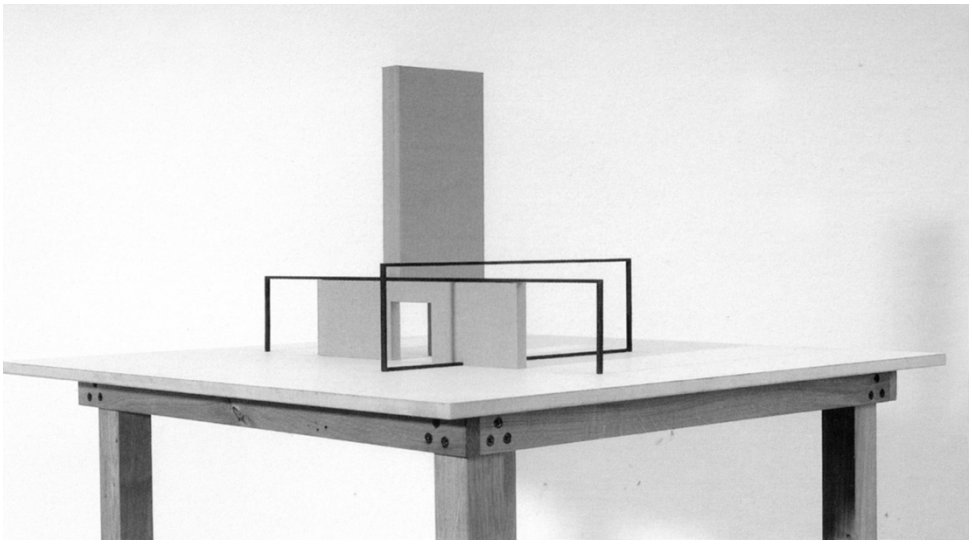



« *Discours sur les passions de l'amour* »
Guide psychogéographique de Paris

**FICHE N° 11**

# DOWNSBROUGH Peter (1940-)

Peter Downsbrough est né en 1940 dans le New Jersey. Il vit et travaille aujourd'hui à Bruxelles.
Downsbrough opère depuis le début des années '70 dans le sillage du minimalisme, au croisement de l'art conceptuel et de l'art concret[1]. Il développe un travail où le langage et des éléments de « structure » sont réunis dans un vocabulaire minimal permettant une organisation des rapports spatiaux.
Ses compositions présentent une certaine proximité avec les réalisations constructivistes, en particulier avec le travail de l'artiste soviétique El Lissitzky.
Architecte de formation, Downsbrough interroge à des degrés différents notre perception de l'espace.
Ses nombreuses pratiques artistiques –sculpture, photographie, commande publique, livres, films, pièces sonores, appliquées, lors d'interventions discrètes, à l'espace urbain- sont fondées sur la notion de position et de cadrage, et interrogent le rapport à l'espace et au langage.
Ses œuvres provoquent l'espace, multiplient les niveaux d'appréhension et de lecture ; elles tissent un réseau de relations entre les mots, essentiellement des adverbes et des prépositions, des lignes réalisées en bois ou en métal et le lieu de l'installation. A la fois typographiques et spatiales, ses propositions décomposent et recomposent des lieux où, d'une part, l'espace tridimensionnel devient une surface, et d'autre part, cette structuration de l'espace, combinaison d'éléments linguistiques et géométriques, induit une multiplicité de lectures.
La formalisation des projets sous la forme de maquettes est aujourd'hui plus présente dans son travail. Elles synthétisent, et peut-être finalisent, les différents éléments constitutifs du langage de Downsbrough.
Ses maquettes se situent entre l'œuvre d'art autonome et le projet d'architecture.
Dans ces constructions, on retrouve la typographie et cette géométrie à l'intérieur de compositions « rigides ».
Si ces maquettes ont une signification propre, les espaces qu'elles décrivent mériteraient une réalisation à grande échelle, « en dur ».



Peter DOWNSBROUGH
Sans Titre (1992)

[1] Art concret
Mouvement artistique apparenté au mouvement de l'abstraction géométrique.
Notion avancée par Théo Van Doesburg, fondateur et rédacteur de la revue De Stijl.

**FICHE N° 12**

# ECRIVAINS, ESSAYISTES, PHILOSOPHES

## GASTON BACHELARD (1884-1962)

Philosophe français, il est l'auteur d'une épistémologie historique et d'une psychanalyse de la connaissance scientifique, ainsi que d'analyses de l'imaginaire poétique.
Il invente ce qu'il appelle la "psychanalyse de la connaissance objective" inspirée par les travaux de Jung, qui introduit et étudie la notion d'obstacle épistémologique: ce sont des obstacles affectifs dans l'univers mental du scientifique et de l'étudiant, obstacles qui les empêchent de progresser dans la connaissance des phénomènes.
L'imaginaire poétique sera abordé dans des ouvrages tels que *L'Eau et les Rêves: essai sur l'imagination de la matière* (1941) ou *La Poétique de l'espace* (1957).

## JORGE LUIS BORGES (1899-1986)

Ecrivain argentin de prose et de poésie, ses travaux dans les champs de l'essai et de la nouvelle sont considérés comme des classiques de la littérature du XXème siècle.
Jorge Luis Borges était porteur de rêve, tissant ensemble des mots qui capturent l'esprit vers un labyrinthe sans fin de pensées, de considérations et de lutte. Lire les récits de Borges c'est abandonner les concepts de temps, de mémoire, de soi, et de société que nous cotoyons chaque jour, pour entrer dans un monde complexe de jeux intellectuels. Il était l'un de ces rares auteurs à défier toute catégorie et à pouvoir passer de genre en genre. Parfois il écrivait le mystère ou la fantaisie, cela pouvait même frôler la science-fiction. Borges enfin surprenait par la réalité, la psychologie, les problèmes de société et les rêves.

## UMBERTO ECO (1932-)

Universitaire, érudit et écrivain italien, Umberto Eco est reconnu pour ses nombreux travaux sur la sémiotique, l'esthétique médiévale, la communication de masse, la linguistique et la philosophie.
Mais Umberto Eco est surtout connu du grand public pour ses oeuvres romanesques. Son premier roman, *Le Nom de la Rose* (1980) connait un succès mondial avec 17 millions d'exemplaires vendus à ce jour. Il écrira ensuite *Le Pendule de Foucault* (1988) et *l'Ile du jour d'avant* (1994), roman historique qui exploite e.a. un problème crucial pour la navigation de l'époque, la détermination de la longitude.

## ANDRE MALRAUX (1901-1976)

André Malraux est un écrivain, aventurier, homme politique et intellectuel français. Son oeuvre romanesque (*La Voie Royale*, 1930; *La Condition humaine*, 1933 qui obtiendra le prix Goncourt; *L'Espoir*, 1937), mais aussi critique ou autobiographique, cherche dans l'engagement politique et dans l'art les moyens de lutter contre la corruption du temps et l'instinct de mort. Militant antifasciste, il combattit aux côtés des républicains lors de la Guerre d'Espagne de 1936-1937. Il rejoindra la Résistance en mars 1944 et participera aux combats lors de la Libération de la France. Après la guerre il s'attachera à la personne du général de Gaulle et sera ministre de la Culture de 1959 à 1969.
Il écrit alors de nombreux ouvrages sur l'art comme *Le Musée imaginaire* ou *Les Voix du silence* (1951).

## GEORGES PEREC (1936-1982)

Ecrivain français , membre de l'Oulipo (*Ouvroir de littérature potentielle*, groupe international de littéraires et de mathématiciens) à partir de 1967, Perec fonde ses oeuvres sur l'utilisation de contraintes formelles, littéraires ou mathématiques, qui marquent son style.
Georges Perec se fait connaître dès son premier roman, *Les Choses* (1965), Prix Renaudot, qui restitue l'air du temps à l'aube de la société de consommation. Son premier roman "oulipien" *La Disparition*, est un roman lipogrammatique (il ne comporte aucun "e"). En 1978 paraît *La Vie mode d'emploi* (prix Médicis), roman dans lequel Perec explore de façon méthodique et contrainte la vie des différents habitants d'un immeuble et qui lui apportera la consécration publique.

**FICHE N° 13**

# ELIASSON Olafur (1967-)

Artiste Danois ayant étudié à Copenhagen et travaillant à Berlin, l'oeuvre d'Eliasson peut être résumée, mais non réduite, à quelques traits caractéristiques.
A savoir, la présentation, plus exactement la reproduction de phénomènes naturels dans le contexte de l'art, accompagnée d'une mise à nu de la technique employée, qui est le plus souvent aisée à saisir mais qui ne diminue en rien la beauté sublime de l'impression produite.

Si en travaillant avec la nature, Eliasson s'inspire du Land Art, il s'en démarque aussi et l'assimile même à une colonisation de la nature par l'homme.
Le propos premier d' Eliasson n'est pas la différence entre nature et machine, mais la réflexion sur le rapport entre le spectateur et ces deux domaines.

En mettant l'accent sur la relation que chacun entretient avec la nature, il vise à permettre au spectateur d'établir une sorte d'autoportrait à travers son expérience active de l'œuvre.
Son travail joue avec des facteurs tels que la lumière, le froid, la chaleur, l'humidité ou le vent qui lui permet de soumettre le spectateur à une douche écossaise de réflexions rationnelles et de sentiments spontanés.

Par la technique consistant à faire rentrer l'extérieur dans un espace clos : une chute d'eau, une forêt, un arc-en-ciel ou un soleil, Eliasson cherche à mettre en évidence un décalage, pour mieux le critiquer, dans l'attente du visiteur d'exposition et de son regard institutionnalisé.

Il y a dans son œuvre, un engagement phénoménologique vis-à-vis de l'acte visuel.
Un grand nombre de ses travaux joue avec la lumière et la couleur, voire avec la couleur créée par la lumière (arc-en-ciel, prisme), et cherche à modifier les conditions de perception des espaces.

L'artiste affirme qu'il aurait pu travailler, non pas avec la nature, mais à partir de la musique. Question de méthode plus que de matériau : Eliasson enquête sur les conditions de la subjectivité.

**FICHE N° 14**

# ESPECES D'ESPACES

## AVANT-PROPOS

L'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans (*cf*. fig.1). Mais enfin, au départ, il n'y a pas grand-chose: du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel: de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est à l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour.
L'espace. Pas tellement les espaces infinis, ceux dont le mutisme, à force de se prolonger, finit par déclencher quelque chose qui ressemble à de la peur, ni même les déjà presque domestiqués espaces interplanétaires, intersidéraux ou intergalactiques, mais des espaces beaucoup plus proches, du moins en principe: les villes, par exemple, ou bien les campagnes ou bien les couloirs du métropolitain, ou bien un jardin public.

Nous vivons dans l'espace, dans ces espaces, dans ces villes, dans ces campagnes, dans ces couloirs, dans ces jardins. Cela nous semble évident. Peut-être cela devrait-il être effectivement évident. Mais cela n'est pas évident, cela ne va pas de soi. C'est réel, évidemment, et par conséquent, c'est vraisemblablement rationnel. On peut toucher. On peut même se laisser aller à rêver. Rien, par exemple, ne nous empêche de concevoir des choses qui ne seraient ni des villes ni des campagnes (ni des banlieues), ou bien des couloirs de métropolitain qui seraient en même temps des jardins. Rien ne nous interdit non plus d'imaginer un métro en pleine campagne (j'ai même déjà vu une publicité sur ce thème mais - comment dire? - c'était une campagne publicitaire). Ce qui est sûr, en tout cas, c'est qu'à une époque sans doute trop lointaine pour qu'aucun d'entre nous n'en ait gardé un souvenir un tant soit peu précis, il n'y avait rien de tout ça: ni couloirs, ni jardins, ni villes, ni campagnes. Le problème n'est pas tellement de savoir comment on en est arrivé là, mais simplement de reconnaître qu'on en est arrivé là, qu'on en est là: il n'y a pas un espace, un bel espace, un bel espace alentour, un bel espace tout autour de nous, il y a plein de petits bouts d'espace, et l'un de ces bouts est un couloir de métropolitain, et un autre de ces bouts est un jardin public; un autre (ici, tout de suite, on entre dans des espaces beaucoup plus particularisés), de taille plutôt modeste à l'origine, a atteint des dimensions assez colossales et est devenu Paris, cependant qu'un espace voisin, pas forcément moins doué au départ, s'est contenté de rester Pontoise. Un autre encore, beaucoup plus gros, et vaguement hexagonal, a été entouré d'un gros pointillé (d'innombrables événements, dont certains particulièrement graves, ont eu pour seule raison d'être le tracé de ce pointillé) et il a été décidé que tout ce qui se trouvait *à l'intérieur* du pointillé serait colorié en violet et s'appellerait France, alors que tout ce qui se trouvait *à l'extérieur* du pointillé serait colorié d'une façon différente (mais, à l'extérieur dudit hexagone, on ne tenait pas du tout à être uniformément colorié: tel morceau d'espace voulait sa couleur, et tel autre en voulait une autre, d'où le fameux problème topologique des quatre couleurs, non encore résolu à ce jour) et s'appellerait autrement (en fait, pendant pas mal d'années, on a beaucoup insisté pour colorier en violet - et du même coup appeler France - des morceaux d'espaces qui n'appartenaient pas au susdit hexagone, et souvent même en étaient fort éloignés, mais, en général, ça a beaucoup moins bien tenu).

Bref, les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner.

**Georges Perec**, "Espèces d'Espaces", 1974

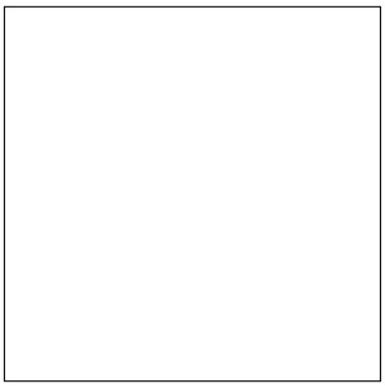
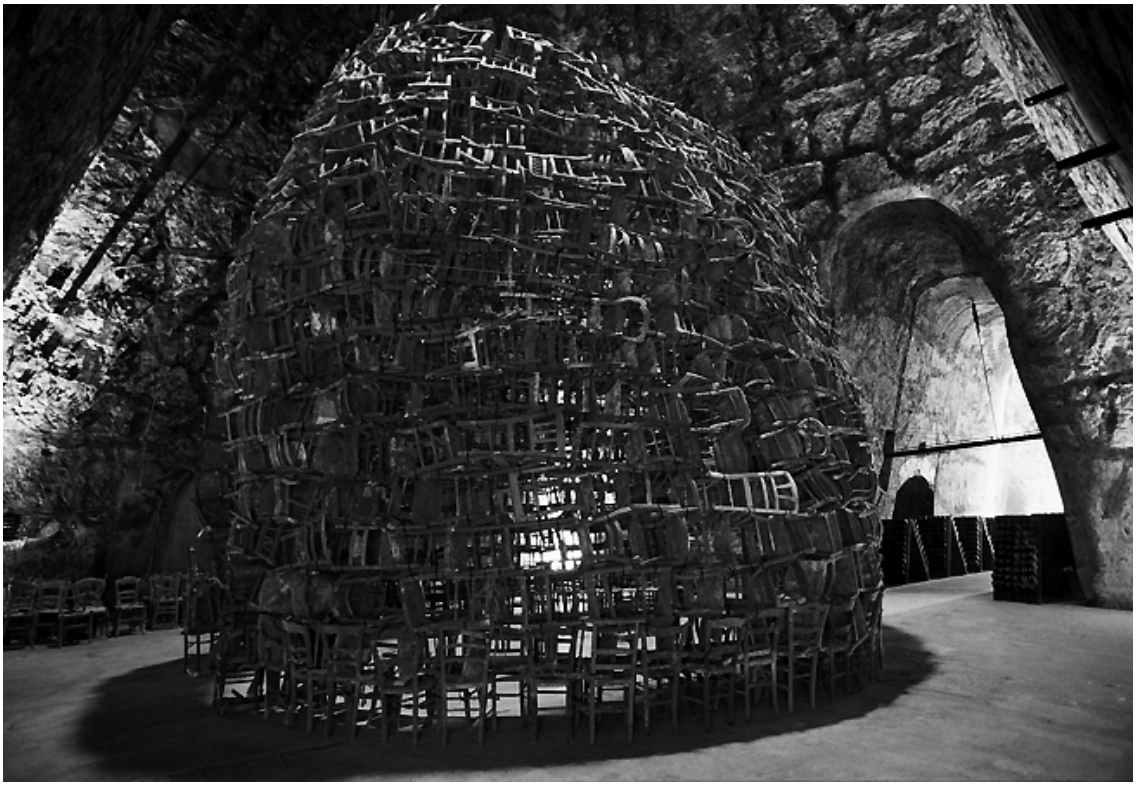


Figure 1. *Carte de l'océan (extrait de Lewis Carroll*, La Chasse au snark*)*.

**FICHE N° 15**

# INSTALLATIONS

Le terme d'installation désigne un vaste ensemble de pratiques et de recherches de l'art contemporain.
L'installation, discipline hybride, est le produit de multiples histoires. Si l'architecture et l'art de la performance peuvent être considérés comme ses origines, les nombreuses orientations des arts visuels contemporains ont également exercé une influence. En franchissant les frontières entre les différentes disciplines, l'installation peut questionner l'autonomie individuelle de chacune, son autorité et, finalement, son histoire et sa pertinence par rapport à l'art contemporain.
Si les installations en tant que concept se sont surtout développées à partir des années '60, de nombreuses œuvres du XXème siècle préfigurent les expérimentations réalisées par la suite dans des installations nommées en tant que telles : les ready-made de Duchamp, mais surtout son ultime œuvre « Etant donnés : 1) la Chute d'eau, 2) le Gaz d'éclairage » (1946-1966), les collages cubistes, le dadaïsme, le Merzbau de Kurt Schwitters, l'approche constructiviste de l'espace de El Lissitzky, le « spatialisme » de Fontana, les happenings (avec comme prototype en 1952, celui organisé au Black Mountain College par John Cage, Robert Rauschenberg , David Tudor et Merce Cunningham), les artistes Klein et Manzoni, les tableaux pop de Kienholz ou Oldenburg, les expériences de Fluxus, l'objet autonome du minimalisme, les traces rapportées du Land Art, l'Arte Povera ou encore l'art conceptuel. Ni plus ni moins que l'essentiel de l'histoire de l'art du XXème siècle.
L'émergence d'installations dans des sites spécifiques non destinés à l'art continue aussi de figurer parmi les préoccupations des artistes installateurs. L'activation du lieu ou du contexte de l'intervention artistique suggère une lecture très spécifique de l'œuvre et s'attache non seulement à l'art et ses limites, mais aussi au rapprochement continu, voire même à la fusion de l'art et de la vie. Dans certains cas, le public peut être amené à interagir avec l'installation, la distance entre lui et l'œuvre peut être plus ou moins abolie.
Les notions d'espace et de temps (c'est-à-dire la durée réelle plutôt que la notion abstraite) constituent en elles-mêmes des matériaux pour la création artistique.
En fonction de leurs modes et du dispositif, les installations mettent en scène, dans un arrangement qui a sa propre dynamique, des médias traditionnels comme la peinture, la sculpture, la photographie, mais le plus souvent des médias plus récents comme les projections (film, vidéo), le son, l'éclairage.



Tadashi KAWAMATA
Cathédrale de chaises (2007)

**FICHE N°16**

# LAND ART

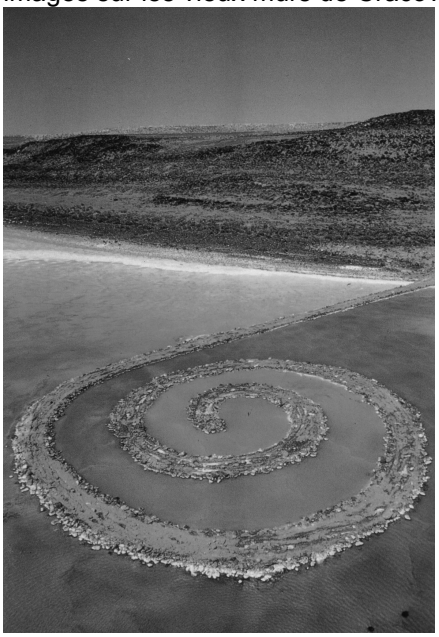
Le Land Art apparaît aux Etats-Unis à la fin des années soixante.
Comme l'art conceptuel ou le Body art, il s'inscrit dans un mouvement de contestation des structures et valeurs du système artistique. Les artistes du Land art interviennent sur les sites naturels eux-mêmes afin de rendre leurs oeuvres irrécupérables par les institutions et le marché de l'art. Ces réalisations sont le plus souvent éphémères : l'érosion naturelle est intégrée à la logique de l'oeuvre pour en saper la pérennité.

Le Land art, devenu une des formes de l'avant-garde internationale des années septante, reste marqué par des spécificités continentales.

Aux Etats-Unis, il découle formellement du minimalisme et de sa logique technologique ; de nombreux artistes s'inscrivent d'ailleurs dans les deux styles (pour ne pas dire mouvement, puisque très peu d'artistes se sont reconnus dans l'appellation "Land art").
On y retrouvera les earthworks, oeuvres monumentales qui font références à des structures archéologiques, à des labyrinthes, à des observatoires, à des alignements astrologiques. Ces oeuvres nécessitent des moyens considérables, déplacement de terres et de pierres et se lisent à l'échelle du paysage.
Les artistes principaux de cette mouvance sont Robert Smithson, Michael Heizer et Walter de Maria.
D'autres artistes, à l'instar de Dennis Oppenheim, utiliseront les facteurs climatiques ou saisonniers.

En Europe, le Land art procède davantage d'une intimité poétique, d'une mise en oeuvre artisanale. Les *Promenades* de Richard Long peuvent se limiter à la trace de l'herbe foulée par lui dans un champ (cf. aussi, les travaux de Hamish Fulton, Andy Goldsworthy, ou chez nous, de Bob Verschueren).
Seuls des documents iconographiques et cartographiques permettent de porter à la connaissance du public des oeuvres sciemment réalisées dans des régions inaccessibles, déserts ou montagnes, ou dans la solitude des promenades de l'artiste.

Depuis les années 60, ces pratiques se sont généralisées et développées, avec d'autres préoccupations - l'écologie entre autres - ou de nouveaux moyens d'action ; mais surtout en investissant le champ des paysages urbains.
Ces expressions touchent à des dimensions artistiques nouvelles et obligent le spectateur à se déplacer (aller à la rencontre de) et engager avec elles une autre relation.
Pendant que Christo emballe une falaise en Australie, Richard Long fait des signes constitués de pierres en Equateur, Hamilton cultive son jardin idéal en Ecosse, Kawamata dresse ses palissades et passerelles dans un béguinage à Courtrai, Dan Graham pose ses constructions sur les toits de New-York, Pierre Huyghe placarde les supports publicitaires de ses photos-mises en abîme du quotidien en France, et Wodiczko projette ses images sur les vieux murs de Cracovie.

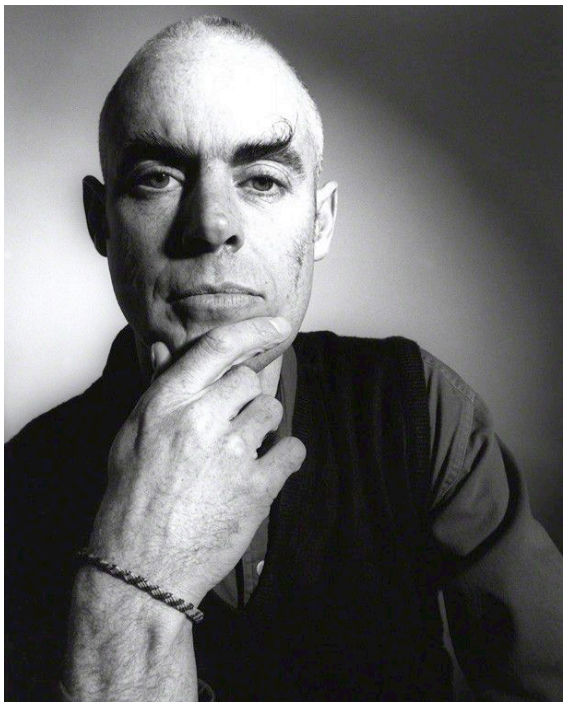


Robert SMITHSON
« *Spiral Jetty* » (1970)

**FICHE N° 17**

# LONG Richard (1945-)

Figure emblématique du Land Art européen, Richard Long crée en 1967 avec *A Line made By Walking* un de ses premiers travaux dans la nature: une randonnée linéaire, documentée à l'aide de cartes, de diagrammes et de photographies noir et blanc (le noir et blanc de la photographie, auquel Long est attaché, prolonge dans l'image le contraste des paysages parcourus, souvent arides, secs ou froids).
On y retrouve déjà les principes fondamentaux qui détermineront son oeuvre à venir: la nature est à la fois sa matière et son support d'expression (ce qui le différencie du Land Art américain - cf. fiche n°16), il n'utilise pas de matériaux étrangers à celle-ci. Ce qui ne l'empêche pas de participer dès 1969 aux premières expositions new-yorkaises consacrées à l'Earth Art et à l'importante exposition *Quand les attitudes deviennent formes*, à la Kunsthalle de Berne organisée la même année par Harald Szeemann (et reproduite en 2013 à la Biennale de Venise).
Avant tout marcheur, Long réalise une transformation douce de l'environnement sur lequel il agit, en déplaçant les matériaux (souvent à la main), donnant ainsi à son oeuvre à la fois un rapport au paysage et une échelle humaine.
L'artiste prépare ses interventions à partir de cartes classiques, utilisées pour la marche, qu'il annote pour en faire une marche "dirigée". Les interventions de Long sont le résultat de déplacements, de l'homme et de la matière, dans le paysage, proposant ainsi une lecture de l'environnement et de son parcours à travers lui.
A partir de 1970, Long développe un concept de sculptures destinées aux espaces intérieurs. Dans ces travaux, les signes culturo-historiques tels les lignes (chemins), les cercles, les spirales et les croix - à l'instar de ses sculptures dans la nature - sont des formes géométriques fondamentales.
"Un bon travail, c'est la bonne chose, au bon endroit et au bon moment. Un carrefour", dit Long. Il partage avec les artistes conceptuels l'idée que l'oeuvre tient, sans s'y réduire pour autant, dans un énoncé: ses légendes en témoignent. Mais l'oeuvre tient aussi à des éléments parfaitement hétérogènes, qui vont de la science du topographe à l'énergie physique investie réellement par l'artiste, des réalités géologiques aux accidents et rencontres de parcours. La carte, à la fois support graphique et outil de navigation, permet de tracer sa route mais aussi de représenter le déplacement. La photo, quant à elle, manifeste; elle est souvent la seule trace, avec l'indication du lieu et de la durée du parcours, de beaucoup d'oeuvres.
"Je travaille avec des pierres, parce que j'aime les pierres et qu'il est facile de s'en procurer, parce qu'elles ne sont rien de particulier, et si banales qu'on les trouve partout. En outre, il y a encore un côté pratique. Travailler avec des pierres ne demande aucune aptitude ou des talents particuliers. Je ne dois rien leur apporter, je peux tout simplement réaliser une sculpture [...]. Il suffit d'utiliser les pierres pour elles-mêmes."

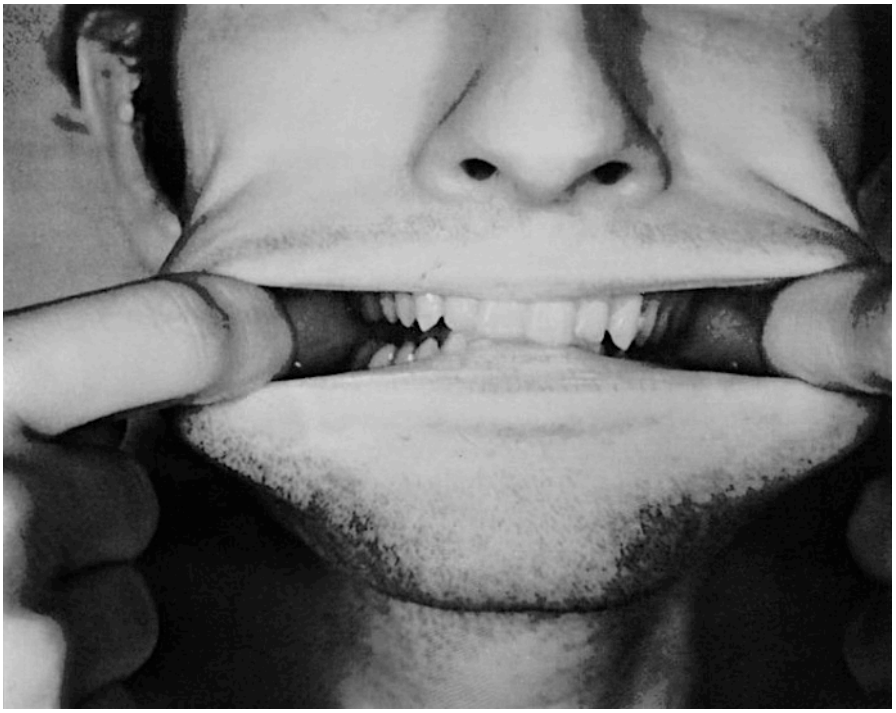


Richard LONG

**FICHE N° 18**

# NAUMAN Bruce (1941-)

Utilisant les supports artistiques les plus divers: photographies, hologrammes, bandes-son, films videos, performances, livres, moulages et sculptures au néon, Bruce Nauman témoigne toujours de son intérêt, hérité de sa formation de mathématicien, pour la logique. Comme le logicien Wittgenstein (cf. fiche n°05, art conceptuel) auquel il se réfère, il étudie les formes idiomatiques, les truismes qui constituent le langage, et entreprend d'explorer les ressources formelles du non-sens. L'absurde, pour Nauman, devient une arme contre le rationalisme des avant-gardes formalistes.
S'intéressant d'une part au message transmis et ses interprétations pré-établies, Nauman s'interroge aussi sur le corps humain et ses mouvements et réalise des performances filmées dans lesquelles il expose des gestes du quotidien. De part ses pratiques multiples, Bruce Nauman reste, aujourd'hui encore, un artiste inclassable.
Ses oeuvres, protéiformes, peuvent être regroupées en trois catégories: les aménagements d'espace et les installations destinées à impliquer physiquement le spectateur, généralement en l'agressant (cf. diaporama n°49 et n°50, Green Light Corridor), les néons qui composent des sentences ironico-moralistes ou révèlent des non-sens linguistiques, et les oeuvres "corporelles" qui, à partir de moulages morphologiques ou d'actions de Nauman lui-même, explorent les limites de la logique.
Héritier des recherches minimalistes, conceptuelles, du land Art et du Body Art, l'oeuvre de Bruce Nauman relève d'une filiation au minimalisme qui, après un formalisme moderniste un peu doctrinal et anonyme, entend faire sortir l'art de sa stricte spécificité.
En début 2005, Bruce Nauman investit le Turbine Hall de la Tate Moderne de Londres avec une oeuvre (*Raw Materials*) pour le moins déconcertante, qui ne propose rien à voir mais agit avec une indéniable présence.
Des haut-parleurs montés par paire se font face sur toute la longueur du hall et diffusent des bandes-son qui emplissent l'espace de manière impressionnante: le visiteur y circule à travers une série de textes enregistrés.
Le bâtiment de la Tate Modern, une ancienne centrale électrique, fournit le matériel sonore d'arrière-plan: un enregistreur placé sur le toit permet d'entendre le bourdonnement de la sous-station qui occupe encore une partie du complexe.
Le son est ici utilisé de manière sculpturale. Certains textes sont murmurés, criés ou déclamés à la manière d'incantations; d'autres sont des répétitions obsédantes d'un mot ou d'une phrase unique; d'autres encore semblent n'avoir aucun sens. Interrogations, exhortations, menaces, insinuations ou déductions, toutes sont diffusées en boucle et parfois, un mot disparaît ou change de place.
"Je me considère encore et toujours comme un sculpteur" dit Nauman, et chaque bande-son de constituer un espace sémantique qui finit par transformer le langage en objet.



Bruce NAUMAN

**FICHE N° 19**

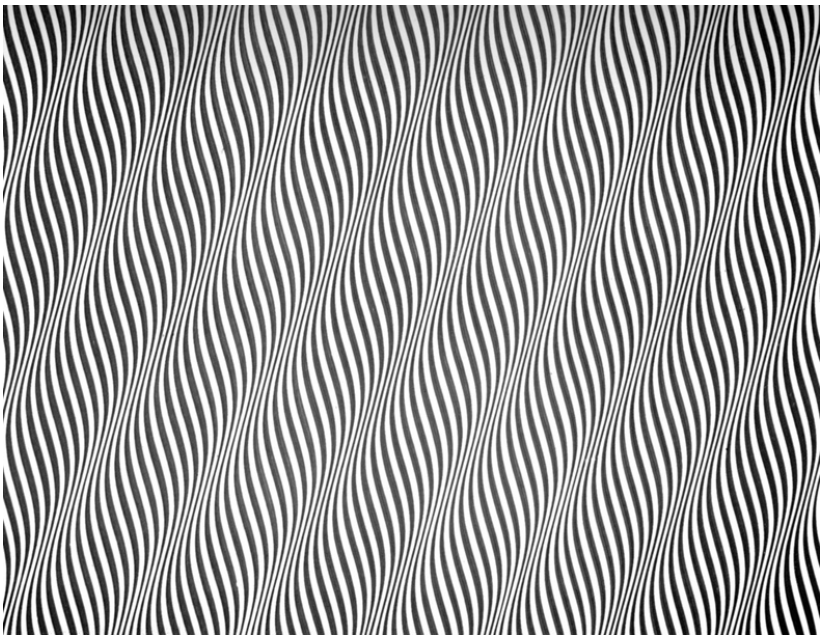
# OP'ART

L'Op'Art (abréviation d'optical art) et l'art cinétique se sont développés, simultanément au pop'art au cours des années '60, par des artistes qui cherchaient à adopter une nouvelle attitude vis-à-vis de l'art abstrait en général. Toujours abstraites, les premières œuvres Op'Art présentaient des surfaces traitées de manière graphique et qui déclenchaient des réactions visuelles particulières. Ambigüités spatiales et sensations de mouvement étaient engendrées par divers procédés, dont la manipulation de dessins géométriques et éventuellement juxtaposition de couleurs intenses.

En opposition à l'expressionnisme abstrait, tachisme, peinture gestuelle, l'informel : toutes ces tendances qui exaltent la subjectivité et l'irrationalisme ; l'art abstrait géométrique se renouvellera grâce à l'apport des sciences et des technologies. Avec un message sous-jacent : universalité, art pour tous, participation.

Si l'on se réfère au système de classification de Frank Popper*, ce type d'art est divisé en 6 catégories.
La première appelée « Incitations visuelles abstraites » comprend les œuvres qui provoquent chez le spectateur une réaction psychophysiologique par l'emploi de dessin troublants pour l'œil (ce sont d'ailleurs les seules œuvres que l'on puisse qualifiées de purement optique).
Ensuite viennent les œuvres qui réclament, d'une façon ou d'une autre, l'intervention du spectateur. Ce dernier doit lui-même se déplacer pour les activer.
En troisième et quatrième lieux, il y a les machines réelles et également les « mobiles », objets qui bougent ou tournent d'eux-mêmes mais ne sont pas actionnés par une machine.
Les deux dernières catégories comprennent les oeuvres qui font intervenir la lumière et le mouvement et celles encore plus élaborées, conçues comme un spectacle plutôt que comme des objets indépendants.

L'Op'Art ne prétendait véhiculer aucune signification, ne référait à aucune « profondeur », la psychologie et la sensibilité, la culture littéraire de l'auteur s'effaçant totalement, l'œuvre ne sollicitait pas l'esprit du spectateur mais son corps. L'œuvre Op'Art pouvait même flirter avec le décoratif, le ludique et la mode.
De ce fait le mouvement reçut un accueil critique très mitigé.
Mais la valeur s'était déplacée sur l'expérience perceptive et c'était l'essentiel. Ce qui était novateur, par le caractère déstabilisant de ces œuvres, était de mettre le spectateur, son corps, au centre.



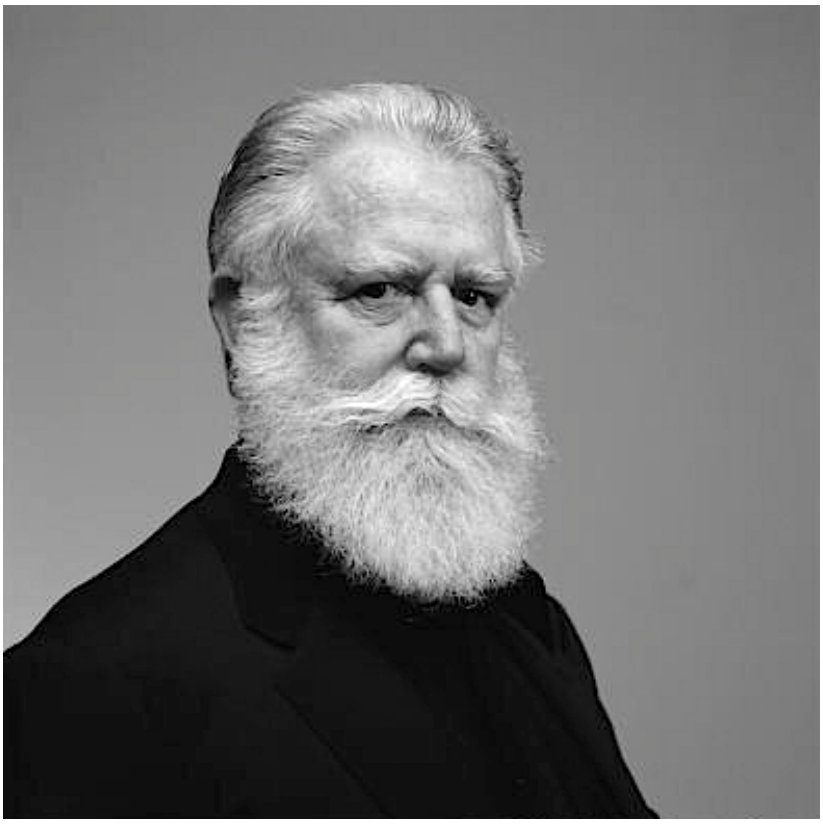
**Bridget RILEY**
**« Cataract III » 1967**

*Frank Popper (1918- )
Théoricien de l'art, critique et commissaire d'exposition.
Il a contribué aux définitions critiques de mouvement artistique émergent à la fin des années soixante.

**FICHE N° 20**

# TURRELL James (1943-)

Né en 1943, à Los Angeles, dans une famille Quaker d'origine franco-irlandaise, son père est ingénieur et éducateur aéronautique et sa mère possède une formation médicale.
Il obtient sa licence de pilote d'avion à 16 ans et travaille e.a. comme cartographe aérien.
Après des études dans le domaine de la psychologie de la perception, mais aussi des études de mathématique, de géologie et d'astronomie, il fait une petite année de prison en 1966 pour avoir entraîné des jeunes gens à éviter d'être incorporés pour la guerre du Vietnam.
Depuis sa 1ère exposition en 1967, James Turrell a développé ses idées de piège à lumière. En 1969, il transforme le bâtiment de son atelier à Los Angeles en chambre noire - laboratoire pour toutes sortes de recherches sur la lumière et la perception. Depuis, Turrell n'a eu de cesse de prolonger un même projet artistique.
"La lumière est un matériau que j'utilise et que je manipule pour travailler sur le medium de la perception" dit-il, en insistant pour bien marquer que son objectif n'est jamais l'installation ou le dispositif lui-même, mais la réalité physique et psychique de perception du spectateur.
Il entreprend de mettre les techniques optiques les plus élaborées au service d'un renouvellement paradigmatique du statut du spectateur: de voyeur, il devient acteur et créateur de sa propre perception, confronté à un art suggestif et non plus représentatif.
Mis à part les dessins et les plans, voire les cartes pour le Roden Crater, qui accompagnent ses oeuvres de plus grande envergure, sa production ne comporte quasi aucun objet en tant que tel.
Dans les années 1970, Turrell commence sa série des Skyspaces, des espaces clos, ouverts sur le ciel à travers un trou dans leur plafond, où les gens s'installent le long des murs afin d'observer le ciel.
Il est également connu pour ses tunnels et projections lumineuses qui créent des formes qui semblent posséder une masse, mais qui ne sont créées qu'à partir de lumière.
En 1979, James Turrell fait l'achat d'un cratère volcanique (éteint) en Arizona: le Roden Crater. Il le transforme peu à peu en un gigantesque observatoire astronomique à l'oeil nu, dédié à la contemplation de phénomènes célestes (Renseignements et contacts: Skystone Foundation Box 725, Flagstaff, Arizona 86002, USA).



James TURRELL

**FICHE N° 21**

# CITATIONS

**MUSéE**

DE LA RIGUEUR SCIENTIFIQUE

« ... En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de L'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges des Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Etude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques.

Suarez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, liv. IV,
chap. XLV, Lérida, 1658

**Jorge Luis Borges**
**Histoire de l'Infamie, 1946**

« Le rôle des musées dans notre relation avec les oeuvres d'art est si grand, que nous avons peine à penser qu'il n'en existe pas, qu'il n'en exista jamais, là où la civilisation de l'Europe moderne est ou fut inconnue; et qu'il en existe chez nous depuis moins de deux siècles. Le XIXème siècle a vécu d'eux; nous en vivons encore, et oublions qu'ils ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l'oeuvre d'art. Ils ont contribué à délivrer de leur fonction les oeuvres d'art qu'ils réunissaient."

**André Malraux**
**Le Musée Imaginaire, 1963**

«Il faut construire le monde, les mots viennent ensuite, presque tout seuls. ...
Il faut se créer des contraintes pour pouvoir inventer en toute liberté. ... On peut construire un monde totalement irréel, ... mais il faut que ce monde, purement possible et irréaliste, existe selon des structures définies au départ..."

**Umberto Eco**
**Apostille Au Nom de la Rose, 1985**

"L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination."

**Gaston Bachelard**
**La Poétique de l'Espace, 1957**

" Parfois, faire quelques chose, c'est en fait ne rien faire; et paradoxalement, parfois, ne rien faire, c'est faire quelque chose."

**Francis Alÿs**

**FICHE N° 22**

# DEFINITIONS (1)

- Carte: Représentation conventionnelle, généralement plane, de la répartition dans l'espace de phénomènes concrets ou abstraits.

  On appelle carte toute représentation partielle ou complète dans le plan (2 dimensions) d'un objet plus complexe (3 dimensions) et qui déforme la réalité. L'échelle de la carte est le rapport -généralement sous forme de fraction- entre la mesure de l'objet réel représenté et la mesure de sa représentation (carte géographique, plan urbain, carte routière, etc.). Figurent sur une carte différentes informations représentées sous forme réaliste (mais réduite), ou à l'aide de symboles, d'icônes, ou de codes de couleurs dont la signification peut être explicitée par une légende.

- Carte mentale: C'est une méthode d'enquête qui tente de retraduire les représentations qu'ont les individus: Ce type d'approche utilisé par exemple en sociologie permet de retracer :

  - sur le plan des comportements pratiques : Comment les individus se représentent et s'orientent sur un territoire connu et pratiqué par eux ?
  - sur le plan des concepts et des croyances : Comment les individus les associent ou les hiérarchisent dans leur pensée ou leur imaginaire ?

  La carte mentale fait aussi référence à 2 modes de cartographies d'information pour représenter visuellement, schématiquement, graphiquement des idées et des informations:
  - la carte heuristique : une idée centrale et un développement sous forme d'arborescence d'idées principales et secondaires;
  - la carte conceptuelle : un réseau plus ou moins hiérarchisé d'idées et de liens reliant ces idées.

- Carte heuristique: Une carte heuristique (ou carte cognitive, carte mentale, carte des idées1, etc.) ou, dans les pays anglo-saxons et usuellement, *mind map*, est un schéma, calqué sur le fonctionnement cérébral, qui permet de représenter visuellement et de suivre le cheminement associatif de la pensée.

  Cela permet de mettre en lumière les liens qui existent entre un concept ou une idée, et les informations qui leur sont associées.

  La structure même d'une *mind map* est en fait un diagramme qui représente l'organisation des liens sémantiques entre différentes idées ou des liens hiérarchiques entre différents concepts.

  À l'inverse du schéma conceptuel (ou « carte conceptuelle », *concept map* en anglais), les *mind maps* offrent une représentation arborescente de données imitant ainsi le cheminement et le développement de la pensée.

- Carte conceptuelle: De manière générale, un schéma conceptuel (ou carte conceptuelle) est une représentation d'un ensemble de concepts reliés sémantiquement entre eux. Les concepts sont connectés par des lignes fléchées auxquelles sont accolés des mots. La relation entre les concepts s'appuie sur des termes exprimant celle-ci : « mène à », « prévient que », « favorise », etc.

  Le *schéma conceptuel* poursuit plusieurs buts. Il construit la représentation mentale d'une situation et permet de résumer la structure synthétique d'une connaissance construite à partir de sources diverses.

- Cartographie: 1. Ensemble des opérations de conception, d'élaboration, de dessin et d'édition des cartes, des plans.
  2. Représentation d'un phénomène par une carte.

**FICHE N° 23**

# DEFINITIONS (2)

- Heuristique: du grec ancien *eurisko*, "je trouve".
1°) *Adj.* Qui sert à la découverte.
- Pédag. *Méthode heuristique*, consistant à faire découvrir à l'élève ce qu'on veut lui enseigner.
2°) *N.f.* Partie de la science qui a pour objet la découverte des faits. *Spécialt*. (en histoire). Art de rechercher des documents.

- Muséographie: Ensemble des notions techniques nécessaires à la présentation et à la bonne conservation des oeuvres, des objets que détiennent les musées.
Le muséographe est responsable du programme de l'exposition, lequel définit les contenus, les objets éventuels, les objectifs de l'exposition, les cibles de publics, les conditions de conservation, la cohérence des parcours que l'on désire. Le muséographe fait le lien et la coordination avec les différents interlocuteurs intervenant dans le projet d'exposition.

- Muséologie: Science de l'organisation des musées, de la conservation et de la mise en valeur de leurs collections. La muséologie est une « méta-discipline » qui étudie, réfléchit, questionne l'institution muséale, le musée, et travaille intellectuellement l'ensemble des activités liées au champ muséal : les sciences et techniques du musée que sont la gestion, la recherche, la conservation, le classement, la mise en valeur des objets, œuvres ou patrimoine (les collections), la médiation, l'animation, etc.

  Elle étudie notamment l'histoire, les fonctions philosophiques, sociales et culturelles des musées (recherches, éducation, etc.), tout comme les attentes, les besoins et les pratiques des publics. Elle interroge également l'avenir du muséal dans l'espace public, et s'interroge sur les orientations et sur les formes nouvelles que le musée pourrait éventuellement prendre. La muséologie a recours à de nombreuses disciplines, dont les sciences de l'information et de la communication, la sociologie, l'histoire, l'économie, les sciences de gestion, les sciences politiques, la philosophie, l'histoire de l'art...

- Sémantique: du grec *semantikos*, "qui signifie".
1°)Etude méthodique du langage considéré du point de vue de la signification des mots.
2°)Nom de diverses disciplines à caractère plus philosophique que linguistique. Théorie générale des signes et de la signification ou étude sociale, psychologique et logique du signe.
Par analogie, l'on peut dire qu'il y a entre la sémantique et la syntaxe le même rapport qu'entre le fond et la forme.

- Sémiologie: du grec ancien *sêmeîon*, "signe" et *logia*, "étude".
Science générale des signes et des lois qui les régissent au sein de la vie sociale.

- Sémiotique: Etude des signes et de leur signification.
Toute pensée s'effectue à l'aide de signes. Un signe est une triade: un représentamen (signe matériel) dénote un objet (un objet de pensée, réel ou virtuel) grâce à un interprétant (représentation mentale entre le représentamen et l'objet).
On distingue trois "dimensions" de la sémiotique:
- la sémantique: la relation entre les signes et ce qu'ils signifient.
- la syntaxe: les relations entre signes.
- la pragmatique: la relation entre les signes et leurs utilisateurs.

**FICHE N° 24**

# BIBLIOGRAPHIE (1)

A Ciel Ouvert
*L'art contemporain à l'échelle du paysage*
Christophe DOMINO — Ed. Scala, Paris, 1999

L'Art du XXème siècle
Museum Ludwig Cologne, Collectif — Ed. Taschen, Cologne, 1996

The Map As Art
*Contemporary artists explore cartography*
Katharine HARMON — Princeton Architectural Press, 2009

50 ans d'art contemporain
Collectif de l'Ecole du Louvre — Ed. Réunion des Musées Nationaux, 1995

Installations
*L'art en situation*
N. DE OLIVEIRA, N. OXLEY et M. PETRY — Ed. Thames & Hudson, Londres, 1994

Rencontres 9 James Turrell
Almine RECH — Ed. Images Modernes, Paris, 2005

Richard Long
Walking in Circles — Ed. Thames & Hudson, Londres, 1991

Els Limits del Museu
Catalogue d'exposition — Fundacio Antoni Tàpies, Barcelona, 1995

Art Now Vol.2
*The New Directory to 136 international contemporary artists*
Uta GROSENICK — Ed. Taschen, Cologne, 2005

L'Art en Belgique
*Flandre et Wallonie au XXème siècle, un point de vue*
Collectif — Ed. Lebeer-Hossmann, Paris, 1990

Art Press
*ABC - Art Belge Contemporain*
Trimestriel n°19 - Nov/Déc/janvier 2011 — artpress2, Paris, 2010

Art & Artifact
*The Museum as Medium*
James PUTNAM — Ed. Thames & Hudson, Londres, 2001

Land Art
Gilles A. Tiberghien — Ed. Carré, Paris, 1995

**FICHE N° 25**

# BIBLIOGRAPHIE (2)

Espèces d'espaces
Georges PEREC — Ed. Galilée, Paris, 1974

Apostille au Nom de la Rose
Umberto ECO — Ed. Grasset, Paris, 1987

Le Musée Imaginaire
André MALRAUX — Ed. Gallimard, Paris, 1965

Borges, L'auteur et autres textes
Jose Luis BORGES — Ed. Gallimard, paris, 1971

La Poétique de l'espace
Gaston BACHELARD — Ed. Les Presses Universitaires de France, 1957

Petit Larousse illustré 2007
Ed. Larousse, Paris, 2007

Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française
Paul ROBERT — Société du Nouveau Littré, Paris, 1962

Site internet et liens

http://www.wikipedia.org
http://www.richardlong.org
http://territoiredessens.blogspot.be/, le blog de Andrée Anne Dupuis Bourret.
http://mappemonde.mgm.fr
http://www.pinterest.com
http://www.artactuel.com
http://paulinedelaboulaye.com
http://pinterest.com/daniellinze/maps
http://pinterest.com/daniellinze/installations